

JELA SABLJIĆ VUJICA
Filozofski fakultet Sveučilišta u Mostaru
jelena_sabljić@net.hr

O MAČKAMA I LJUDIMA: TRI SEMIOTIČKA GLEDANJA FILMA *LE CHAT*

*I učenjak strogi i strasnik pun vatre
Zavole, u dane svoje zrele dobi,
Snažne, mazne mačke, što vječno u sobi,
Šuteć kao i oni, zimomorno snatre.*
(Baudelaire, 1971: 107)

Sažetak

Mačka je biće poezije. „Moćna i blaga, sa zjenicama nalik zvijezdama“ (Baudelaire), ona se najradije izležava i sanjari u sjeni soneta aleksandrinca. Mačka je biće metafore, „hotimična dvosmislenost“ (Jakobson, Levi-Strauss). Upravo zato u prozi kao dominantno metonimijskome mediju za nju nema mjesta, osim u službi demonske perifrize (Poeov *Crni mačak*) ili sentimentalne u filmu (*Doručak kod Tiffanyja*). U ovom radu bit će riječ o jednome sasvim običnome mačku Greffieru (*an unremarkable cat*, kako ga opisuje Roger Ebert), no, ipak, ključnome protagonistu francuskoga filma *Le Chat* (1971.), snimljenoga prema „non Maigret“ romanu Georges Simenona. Rad će se baviti semiotičkom analizom jedinstvene autorske strategije prevladavanja ikoničkih ograničenja filmskoga jezika: sve dok je ritualna označiteljska praksa skućena u patološkoj intimi dvoje ljubavnika (Simone Signoret i Jean Gabin) za nju nema referentnoga utočišta, no impostacijom bića metafore kao dinamičkoga znaka metonimijska praksa se oslobađa stege praznoga ponavljanja i postaje smislotvorna. Na taj način jedan sasvim običan mačak postaje i simbol i stvarnost, i sredstvo i pokretač značenjske emancipacije, samo biće ljudske tragedije.

Ključne riječi: *le chat*, neiznimna mačka, mačka, mačak

Mačke su bića poezije. Snažne i mazne, one zimomorno snatre u sjeni aleksandrinca. Pritom se u tome krhkom konsenzusu ništa ne događa slučajno. Čim je pustite da uđe, mačka će vas kontaktirati, izvest će oko vaših nogu graciozno predivo, sačinjeno od dodira i valovitih plesnih kretnji – njezina prva stopa je nenaglašena. No, ovaj trenutak prepuštanja ne traje dugo. Već u sljedećem, vi ste je izgubili, nema je više, hitri-
nom koja zadivljuje ona je sva u mišićima i zraku, dok se gosti mlijekom iz tanjura ili ribom iz konzerve – njezina druga stopa je naglašena. I, eto iskre jamskoga metra. Ako sve to činite redovito, zapanjit će vas i razmetljiva ljupkost manira i precizna monotonija navika. Eto vam i astronomske gracije sroka.

No, što je s trećim članom poetskoga trijumvirata? Nerval se u *La Bohème galante* pita „gdje je stih, u metru, u sroku – ili u ideji“ (Nerval, 2007: 261)? Što je dakle s idejom mačke? Odgovor je jednostavan koliko i složen: ako su mačke bića poezije, onda su i bića metafore, što će reći da nužno i uvijek proizvode značenjski višak. Ako je, prema Valéryju, neiscrpivost značenja prvo i jedino načelo *poiesisa*, onda je metafora prvo i jedino tijelo *poiesisa*, jer se kroz nju značenja prelamaju, i istovremeno se u njoj zadržavaju. Za razliku od simbola koji je uvijek idealno odvojen od pretpostavljenoga sadržaja, metafora se upliće u sadržaj, stvara ga, preobražava ga, sama postaje sadržaj – zvuk se pretače u smisao, značenje se pretače u srok.

Montaigne će stoga reći da pjesme imaju više smisla nego što kažu. Valéry će u svojem *Predavanju iz poetike* još zagonetnije zaključiti kako „Književnost jest ... i ne može biti nešto drugo nego širenje i primjena stanovitih svojstava jezika“ (Valéry, 1980: 356). Poezija je *stvarna*, i zato značenjski neiscrpna, ali i *stvarstvena*, i zato činjenično nepristupačna. Mallarmé će u tekstu Što se tiče knjige ustvrditi: „Budući da je neosobna utoliko što se od nje čovjek odvaja kao autor, knjiga ne iziskuje da joj priđe čitatelj. Među stvarima koje ljudima služe, ona kao takva biva posve sama: kao činjenica, kao biće“ (Mallarmé, 1945: 372). Kao mačka, poezija ima devet života. Njezina virtualna sablast još i više.

U kontekstu razumijevanja, stvar se čini još složenijom. Filozofi jezika, počevši od Fregea, uče nas da razlikujemo smisao i referenciju izraza¹ (*Sinn und Bedeutung*). E. D. Hirsch u *Načelima tumačenja* (Hirsch, 1983) govori o značenju (*meaning*) i značaju (*significance*). U francuskoj teorijskom univerzumu vladaju značenje (*sens*) i smisao (*signification*), to jest, neposredno tijelo teksta i posredovano iskustvo konteksta koji se stalno privlače i odbijaju, onemogućujući stabilnost tumačenja i vrjednovanja. Umjetnički tekst u svojoj tjelesnosti, zaključit će raspravu Barthes u omiljenoj pitijskoj pozi, nije ništa drugo do raskošni moare sporadičnih glasovnih izvora koji, proizvodeći šum, hotimice ometaju jednoznačnu komunikaciju (Barthes, 1970).

Nema boljšeg dokaza za narečene tvrdnje od polemike oko Baudelaireovih *Mačaka*. U učenjački strogoj analizi, Roman Jakobson i Claude Lévi-Strauss (1978: 284) primjećuju: a) na početku soneta pjesnik opisuje mačke kao *puissants et doux* (moćne i blage u doslovnome prijevodu), a na kraju uspoređuje njihove zjenice sa zvijezdama; b) Sainte-Beuveov stih iz 1829. godine završava sa „zvijezda moćna i blaga“, a Brizeuxov stih iz 1832. žene opisuje kao „bića moćna i blaga“; c) ako u krhkome konsenzusu poezije ništa nije slučajno, onda se smije zaključiti da je „za Baudelairea slika mačke u tijesnoj vezi za slikom žene.“²

Michael Riffaterre uzvraća: kakva god bila uloga mačke u pjesnikovim osobnim poetskim slikama, ona nije tako važna da bi ga navela da nagonski napiše mačka ondje gdje hoće reći žena, kad to čini, pjesnik osjeća obvezu da čitatelju pribavi objašnjenje (Riffaterre, 1971: 359).

Drugim riječima, ako ništa u tekstu **a** (frazu) izričito ne upućuje na druge tekstove **b** (ekfrazu), niti na kontekst **c** (perifrazu), onda se tumačenje koje tvrdi da je **a** i **b** jednako **c** može odbaciti kao nasilno. No, ako je umjetnički tekst namjerno ometanje jednoznačne komunikacije, onda je **a** uvijek i jedino upućena neupućenost, ono je ekfrazu i perifrazu i njihova negativnost – jedino nenasilno tumačenje jest ono koje uporno tvrdi da **a** i **b** nije jednako **c**. To je ujedno i *modus vivendi* suvremene književne teorije. Ona će razotkriti arhetipske obrasce, formalne

¹ O tome vidi u: Frege, 2015:119-141.

² O tijesnoj vezi žena i zvijezda, mačke i Velikoga psa, učenjaci ništa ne govore.

i logičke modele, dubinske strukture, obzore razumijevanja i okove pre-drazumijevanja, samo će vrjednovanje odbaciti kao smiješnoga i bezopasnoga kućnog duha s humanističke tavanice. Ona hoće reći sve, ali samo pod uvjetom da ne kaže ništa. Tumačenje naganja vrjednovanje, kao što mačka naganja svoj rep.

U najboljem slučaju, ako već ne možemo *shvatiti* ideju mačke, možemo *prihvatiti* kôd mačke. Sad je već lakše. Mačka je metafora poezije, znak nikad jednak samomu sebi, i stoga uvijek između: između metra i sroka, između žena i zvijezda. Kôd mačke posjeduje grafičke, zvukovne i asocijativne konotacije koje se mogu, ali i ne moraju, izvana unositi u pjesmu, no jedino izvjesno određenje koje taj kôd ima jest položaj koji zauzima u pojedinoj pjesmi – tek s toga mjesta mogu se širiti koncentrični ili mačkoliki krugovi značenja.

Zato se čini da u metonimijskome ustroju proze za nju nema mjesta.³ U prozi su kodovi jasnije omeđeni, sputaniji logikom. Psi i konji su bića proze. Pas priziva odanost, konj izdržljivost i snagu. Oni su nam bliži jer se lakše mogu diseminirati. Nose funkciju prijatelja ili pratioca. Dobra, stara Rocinante. Dobri, stari Žučo. Subjekt je ono što je označeno željom ili težnjom. Objekt je ono prema čemu subjekt teži. Pas je ono što se subjektu petlja oko nogu, veselo mašući repom. Konj je ono na čemu subjekt jaše, dok je inficiran željom ili težnjom. Između njih je priča.

Nemamo dakle posla sa stvarnom, nekodiranom životinjom. Rocinante je prije svega *ime* složeno od različitih značenja kojima se Cervantes poigrava.⁴ Don Quijoteu su trebala četiri dana da ga smisli. Sve da imamo nepobitne dokaze i priznanja da je ta veličanstvena kobila spomen na neraskidivu sponu čovjeka i životinje osvjedočen u bitci kod Lepanta, Rocinante se ipak mora stvoriti *u* tekstu i to ne ponovno stvo-

3 Zbog poetike *perennis*, minuciozno razrađenoga odnosa makroplana i mikroplana, formalističke žanrovske konstrukcije, besprimjerno visokoga kvocijenta stvaralačke samosvijesti (usp. Poe, 1986: 253 i Eco, 2005: 59-62), i još mnogo toga o čemu će biti riječi na drugome mjestu, možemo zaključiti da je Poeov *Crni mačak* gotički sonet, napisan u *blank verseu*.

4 *Rocin* na španjolskome označava oronula konja, kljuse, ragu, tegleću marvu, ali i gruba, nepismena čovjeka, *ante* označava ono što je ispred ili što je prethodilo nekomu ili nečemu, pa dvije riječi zajedno, *rocinante*, označavaju čudesnu preobrazbu iz stare rage u čistokrvnoga pastuha.

riti kao referentni model ili tip, već stvoriti po pravilima teksta – kako bi perifraza postala fraza, mora prvo postati ekfaza. Thomas Pavel će reći: „Književni se tekstovi ... ne mogu shvaćati kao da govore o stanjima stvari koja se nalaze izvan njih samih, jer svime za što nam se čini da se referencijalno odnosi na njih zapravo ravnaju stroge konvencije, koje postižu da ta stanja djeluju kao učinci potpuno arbitrarne igre privida“ (Pavel, 1986: 114).

Na taj način nam i prozna bića ostaju neuhvatljiva. Ona odaju *nešto*, imaju *neku* funkciju, ali su bitno zagonetna, naravno ne vlastitom krivnjom već krivnjom književnoga teksta, naime: „Funkcija pripovjednog teksta nije da predstavlja nego da stvori predstavu koja nam ostaje zagonetna, ali koja nije mimetička“ (Barthes, 1992: 77).

Preostaje nam ukazati na još jedno zagonetno biće umjetnosti, a o njemu će biti riječ u ovome radu: kako naime stoje stvari s filmskom mačkom, i pritom ne mislimo na onaj, žaljenja vrijedni, sentimentalni rekvizit iz *Doručka kod Tiffanyja*? Znamo da glumci *nose* uloge, dakle u filmu jedino likovi imaju pravo biti stvarni, no nikad ne možemo pozudano znati *nosi* li mačka svoj filmski lik ili se ravnodušno šeće pozornicom, unoseći *stvarnosni* nemir u bjelokosni umjetnički dvorac. Je li mačka Flaubertov barometar⁵, ili se film zbog ovoga nekontroliranog unosa stvarnosnoga ne može zvati umjetničkim?

Izvjeshno je samo da se u film uvukla jedna mačka.⁶ Roger Ebert, nestor američke filmske kritike, nazvat će je *an unremarkable cat*⁷, običnom ili neiznimnom mačkom. Ne posjeduje nikakve demonske moći, nije čak ni crna. Nema ni devet života, kako će se pokazati. Nema pedigree. Naprotiv, Julien, umirovljeni slovoslagač, uzet će je s ulice. Ipak,

5 U članku *Stvarnosni učinak* (Barthes, 1984: 87) Barthes uočava kako u Flaubertovu opisu salona gospođe Aubin u pripovijesti *Un coeur simple* (*Prostodušno srce*) barometar nema nikakvo značenje, osim doslovnoga. Stoga je on denotat zbiljskoga, odnosno goli odnos onoga što jest (ili je bilo) koje se tako pojavljuje kao otpor značenju. Kako ne *nosi* značenje, ne konotira, barometar je, prema Barthesu, izdajnički konkretan i svojom nehotičnošću proizvodi stvarnosni učinak.

6 Film *Le Chat* Pierrea Granier-Deferrea bio je u službenoj konkurenciji Berlinalea 1971. godine. Simone Signoret dobila je Srebrnoga lava za najbolju žensku ulogu, Jean Gabin dobio je Srebrnoga lava za najbolju mušku ulogu. Mačka nije bila ni nominirana.

7 Ebert, 1975.

ona je u naslovu filma Pierrea Granier-Deferrea. Ona je i u naslovu romana prema kojem je film snimljen. Ona je i ključna riječ napisana na komadu papirića, bačenoga u krilo Clémence, bivše hodačice po žici. Mačka dakle zasigurno označava *nešto*. Nosi *neku* funkciju. Stoji između *nečega*. Izazov je trostruk: pronaći kôd filma, pronaći kôd mačke i naposljetku ustanoviti kako pronađeni kodovi funkcioniraju u konkretnome uprizorenju.



Plakat filma *Le Chat* (1971.) Pierrea Granier-Deferrea:
Julien, Clémence i Le Greffier (sleng za mačku)

1. Prvo gledanje: pogled unaprijed

1. Film je jezik (*langue*) i može ga se, poput jezika, raščlaniti na osnovne jedinice. Onu razinu koja ima tek razlikovnu funkciju i još nema značenja, dakle fonemsku, čine, prema Pasoliniju (1976: 171-172), predmeti i osobe u jednome kadru. Razlikovnu jedinicu filma Pasolini zove kinem. Kadar vozila u kretanju, upaljeno rotirajuće svjetlo. U kadru su još ulice, zgrade, predmeti, osobe koje promiču dok se

vozilo kreće. Vozilo se zaustavlja pred dvokatnicom. Kadar se zamrzava. Eco replicira Pasoliniju: predmeti pokazani kadrom već su povezani sa značenjima (1968: 256). I zaista: kadar vozila koje se kreće označava usmjerenost, upaljeno rotirajuće svjetlo označava hitnost. Ne samo da se, kako tvrdi Pasolini, nešto tek događa, već se nešto već dogodilo. Nadalje, kadrom promiču oronula pročelja kuća koja su u jasnoj oprjeci s modernim okruženjem obzora (ravne okomite linije, staklo), zatim ograđeni prazni prostori, plakat na kojem piše Stambeno-poslovni centar u izgradnji. I konačno, kako se vozilo kreće tako se prizor napuštenosti i brisanja postupno intenzivira, dok se vozilo napokon ne zaustavi pred dvokatnicom čija je prostorna punoća kontrastirana prazninom oko nje. Ne samo da se nešto već dogodilo, nego će se nešto i dogoditi. Pasolinijevi kinemi napučeni su značenjima. Eco ih radije zove figurama.



2. Kao jedinicu nositelja značenja filma, dakle razinu grafema ili riječi, Pasolini vidi pojedinu snimku, *inquadratura* (Pasolini, 1976: 174). Kadar se odmrzava, dvije starije osobe, sjedokosi muškarac i žena koja hramlje, naizmjenice i bez riječi ulaze u dućan. U kadru je zatim samo žena na ulici, osvrće se, traži nekoga, nalazi ga ispred sebe i ubrzava

korak. Ona i on, žena koja hramlje i sjedokosi muškarac žure prema već viđenoj dvokatnici. Muškarac prvi ulazi na dvorišna vrata, zalupivši ih ženi pred nosom. Pasolinijeva *inquadratura*, dakle riječ, već je rečenica. Prema Bettetiniju (1973: 186) pojedini filmski predmeti (vrećice namirnica) i osobe (sjedokosi muškarac i žena koja hramlje) odgovaraju riječima jezika, dok je filmska slika rečenica. Prema Ecu (1968: 258) isječci slike predstavljaju riječi – ženina noga, muškarčeva sijeda kosa i tako dalje.



3. Eco uočava i treću jedinicu filma, onu koju naziva kinemorfima, a misli se na sve geste, radnje i događaje vezane uz gibanje (Eco, 1968: 257-262). Uzmemo li u obzir da „fenomen filma počiva na činjenici da se dvije nepokretne slike tijela koje u pokretu slijede jedna drugu spajaju u privid kretanja ako se potrebnom brzinom prikažu u sekvenci“ (Eisenstein, 1964: 77), onda možemo samo pretpostaviti da Eco misli na geste, radnje i događaje vezane uz privid gibanja. Ambulantna se kola kreću, ona i on se utrkuju, ali ovi pokreti ne prethode filmu kao činjenica koja preegzistira, oni se zapravo aktualiziraju u filmskome činu – da bi bili stvarni, prvo moraju biti iluzorni. Iluzija je stoga prva i osnovna činjenica filma.

4. Prema Metzu (1968: 75) film nije jezik (*langue*) već jezična sposobnost (*langage*) jer ga odlikuje jednosmjerna komunikacija i služi se tek vrlo malim brojem specifičnih znakova. Glumac se ne obraća gledatelju, štoviše, gledatelj je filma tek voajer, izolirani pojedinac koji ne želi biti viđen, niti sudjelovati u prikazanim nagonima (Metz, 1977: 95-96). Između svijeta filma i svijeta gledatelja stoji neprozirna opna: filmski glumac ne može *osjetiti* bilo publike, i u skladu s tim mijenjati intenzitet predstave. Zato je u potpunosti posvećen stvaranju iluzije filma koja ovim postupkom isključivanja postaje bliska ritualu ili procesiji. I zaista: ona i on se ritualno ponavljaju, jedu, piju. Utrkuju se do kuće, sad ona stiže prva do vrata, zalupivši ih njemu pred nosom.
5. Ritualna označiteljska praksa filma u isti tren predstavlja i prikazuje zbilju. Lotman (1977: 84) opisuje film kao sustav ikoničkih i simboličkih znakova čija se struktura sastoji od binarnih znakovnih elemenata obilježena i neobilježena oblika – u filmovima zbilja postaje znak, znakovi postaju zbilja. U filmskome *mise-en-scene* uvijek će se naći elementi koji se u njemu nalaze neobilježeni⁸, nametnuti predstavljачkim pritiskom zbilje. Ali, to ne znači da filmska slika, kako tvrdi Oscar Traversa (1984: 17), u konačnici niječe sebe jer stvara iluziju da ona, kao imaginarni označitelj, predstavlja zbilju umjesto da je prikazuje, već znači da filmska slika, zasićena obilježenim i neobilježenim znakovljem, istovremeno i stvara i sudjeluje u zbilji – filmski postupak isključivanja, baš kao u svakome ritualu, ne može nikada biti u potpunosti izvršen, nad njim uvijek kruži bauk zbilje, dotiče ga. Na pozornicu stupa mačka, ona će trajno poremetiti ritualni odnos muškarca i žene.

8 Za ralik od književnoga teksta u kojem postoje isključivo obilježeni elementi, Flaubertov barometar je, ako ništa drugo, barometar gospođe Aubin.



6. Čin negiranja koji spominje Traversa nipošto nije čin poništavanja. Negacija je uvijek vrijednost višega reda u odnosu na ono što poništava: svaki element sekvencije se ne opaža *nakon* prethodnoga, već *povrh* prethodnoga (Eisenstein, 1964: 77). Neobilježeni elementi nazočni u filmskoj slici nisu jednaki sebi samima, oni su naime *uhvaćeni* radom kamere i stoga su vrijednost višega reda. Kao što zbilja utječe i oblikuje filmsku iluziju, tako i iluzija preoblikuje zbilju i tako svjedočimo jedinstvenomu procesu semioze: zbilja proizvodi znak, znakovi proizvode zbilju. Morris znak definira ovako: „Ako je bilo što, neko A, pripremni podražaj, koji u nazočnosti objekata podražaja što obično začinju nizove reakcija iz određene obitelji ponašanja, u kakvu organizmu izazove neko raspoloženje, neku dispoziciju da bi uz određene uvjete reagirao i nizom reakcija iz te obitelji ponašanja, onda je to A znak“ (Morris, 1971: 84). Pali se kamera, snima nas, i mi više nismo isti, postajemo usiljeni, naše ponašanje je posredovano njezinom neposrednom nazočnošću. Pali se kamera. Simone Signoret i Jean Gabin postaju Clémence i Julien, oni komuniciraju papirićima, spavaju i jedu odvojeno, priređuju sitne pakosti jedno drugomu.

Kamera se gasi. Najednom postajemo svjesni prisustva nečije nevidljive ruke. Ona će na scenu donijeti mačku.



2. Drugo gledanje: pogled unatrag

1. Film dakle postoji i prije filma. Glumci izgovaraju naučeni tekst, scenografi pripremaju scenu, redatelj viče: rez. Ne samo da predstavlja i prikazuje zbilju, film je i stvara. Film je zbilja, slika i priča. Kao priča on ostavlja tragove koji se mogu iščitavati.
2. Subjekt 1 donosi mačku. Subjekt 2 želi se riješiti mačke. Narativno vrijeme se dijeli, nastaje prije izvrnut i poslije postavljen sadržaj. Prije mačke odnos između likova označen je mogućnošću – sadašnjost uključuje budućnost. Poslije mačke njihov je odnos određen nemogućnošću – prošlost isključuje budućnost. Na taj način narativno vrijeme neprestano teče naprijed-nazad i naposljetku se obavlja oko svoje osi. S1 i S2 sjede u sobi. S2 indeksno naznačuje moguće kretanje budućega vremena. S1 uzima papirić (prijenosnik) na kojem pisanim znakom (signalom) isprva prihvaća naznačenu mogućnost. Zatim vidi praznu košaru za mačku, gužva papirić, uzima drugi i na njemu pisanim znakom otklanja naznačenu mogućnost. Mačka je odsutni

(u zbilji) i prisutni znak (na papiriću) koji obavlja narativno vrijeme, mogućnost i nemogućnost, budućnost i prošlost.

3. Edward T. Hall u *The Silent Language* (1959.) i *The Hidden Dimension* (1966.) ustoličuje proksemiku kao semiotičku disciplinu koja proučava komunikacijsku funkciju prostora u međuljudskim situacijama. Likovi komuniciraju *u* prostoru i *pomoću* prostora. Mikroprostor: S1 i S2 dijele kuhinju, ali svatko ima svoj kuhinjski element, naznačen lokotom; S1 i S2 dijele spavaonicu, ali su im kreveti razdvojeni; mačka ima košaru. Mezoprostor: S1 i S2 dijele stan presječen okomitom linijom, S1 posjeduje podrum, S2 strop – S1 je slovoslagač u tiskari, S2 je akrobatkinja. Makroprostor: stan i okolina povezani su vodoravnom linijom – ona je obilježena građevinskim strojevima i kuglom za rušenje koji sve izravnavaju. Odnos između mikroprostora i mezoprostora: S1 posjeduje vrata, S2 posjeduje prozor. S1 odlazi i dolazi. S2 prati njegove odlaske i dolaske. Odnos između mezoprostora i makroprostora: S2 kroz prozor promatra približavanje kamiona za odvoz smeća. U kanti za smeće je tijelo mačke.



4. Vrijeme i prostor naracije ne mogu se razdvojiti, naracija je kronotopična (Bahtin, 1989). U filmu se ovaj odnos odvija simultano, filmska naracija je *sinkronotopična*. S1 i S2 spavaju u istoj sobi: prije vremena mačke kreveti su spojeni i označuju maksimalnu bliskost, za vrijeme mačke rastojanje je minimalno i označuje minimalnu bliskost, poslije vremena mačke rastojanje je maksimalno i označuje maksimalnu otuđenost. S1 i S2 žive u istome stanu: S1 posjeduje podrum, na policama su naslagani stogovi novinskoga papira, oni označavaju njegovu prošlost, S2 posjeduje strop, tamo se otvara analeptička kapsula, u njoj vidimo mladu ženu koja hoda po žici. Stan je prostor koji proizvodi simultane vremenske odrednice, životni prostor kao točka prezencije nalazi se između podruma i stropa, u njemu je narativno vrijeme najzgušnutije. S1 i S2 prave ručak, svatko za sebe. S2 pušta vodu iz slavine, pere namirnice, otvara se analeptička kapsula: vidimo slap, šal, motocikl, intimu oslikanu blistavim bojama. S2 suši čarape, otvara se analeptička kapsula: vidimo ruku koja skida čarapu, intimu oslikanu blistavim bojama. Između stana i okolice povučena je vodoravna linija, to je prostor u kojem je narativno vrijeme najrazrijeđenije: ako konzekventno povučemo liniju do kraja ustanovit ćemo da će prazan prostor *uskoro* zahvatiti i njihov stan. S2 kroz prozor promatra približavanje kamiona za odvoz smeća. U kanti za smeće je tijelo mačke. S2 se miče od prozora: *previđeni* prostor, *predviđeno* vrijeme.⁹
5. Vrijeme i prostor filmske naracije nisu samo nerazdvojni, oni su unutar sebe i između sebe kontrapunktirani: u kadru (potencijalna montaža) i između kadrova (stvarna montaža) postoji sukob (Eisenstein,

9 U eseju *A ajouter à Flaubert (Dodatak Flaubertu)* Proust hvali Flaubertovu strategiju kojom gospođu Bovary približava kaminu, bez potrebe da istakne činjenicu da je prononsiranoj zaljubljenici u ljubavne romane bilo hladno (v. Eco, 2005: 50). Ono što je za Prousta „cjelovit stil“, to je za suvremenoga teoretičara književnosti sižejno očitovanje, postupak kojim se oneobičava kretanje po prostorno-vremenskoj osi. Dinamika umjetničkoga čina upravo ovisi o intervencijama učinjenim na statičnu protežnost vremena i prostora. Vrijeme prolazi, prostor se proteže, umjetnik odabire određene točke, a druge isključuje, i tako stvara odnose između vidljivoga i nevidljivoga, eksplicitnoga i implicitnoga: autor previđa prostor u kojem kamion za smeće odnosi mačku, gledatelj predviđa vrijeme u kojem će se to dogoditi. Najednom, gledatelju je hladno, želi se približiti kaminu.

1964: 66). Prema Eisensteinu (1964: 67) postoji sukob grafičkih pravaca, razmjera, volumena, masa, dubina, zatim sukob krupnih planova i totala, tamnih i svijetlih kadrova, i naposljetku sukob između predmeta i njegovih dimenzija, između izvjesnoga zbivanja i njegova trajanja. Navedeni odnosi mogu supostojati u jednome kadru ili se mogu kombinirati u procesu montaže. S1 i S2 jedu u kuhinji, dubinski raspoređeni u prostoru, jedno iza drugoga, jedno nasuprot drugoga. S1 i S2 sjede u sobi, površinski raspoređeni u prostoru, jedno do drugoga, jedno prema drugome. S1 i S2 stoje na stubištu, mijenjaju položaj i intenzitet nastupa, intenzitet predstave ostaje isti. S2 se uspinje po stubištu, mačka joj se plete oko nogu i ona pada. Otvara se analeptička vremenska kapsula: vidimo hodačicu po žici, gubitak ravnoteže i pad. S2 razgovara s mačkom koja sjedi na vrhu stubišta. Mačka je nepristupačna, pripada drugomu svijetu. Rez. S2 uzima pištolj, naganja mačku, puca. Promašuje. Rez. Mačka bježi u podrum. To je prostor S1. Rez. S2 silazi za njom. U njegov prostor. Sukobi pravaca, razmjera, masa, dubina, krupnih planova i totala, svjetla i tame supostoje u jednome kadru i kombiniraju se u procesu montaže. Mačka više nema kud. Pucanj. Rez.



6. Mačka je mrtva. S₁ je krajnje sentimentalno uzima u naručje, kao mrtvo dijete i krajnje nesentimentalno baca u kantu za smeće. S₂ ostaje prikovana za svoj svijet. No, je li uistinu tako? Kao znak mačka je nazočna u svakome impulsu naracije, određujući dužinu i visinu tona. Kao lik ona živi preko svoje smrti, uzimajući razna obličja, ovdje je prazna košara, ondje je trag olovke na papiru. Kao zbilja ona živi poslije svoje smrti, ulijeće u kadar, Simone Signoret je uzima u naručje, redatelj viče: rez! Kao zbilja ona živi i prije svoje smrti, gosti se mlijekom iz tanjurića ispred šarmantnoga bistroa u kojem sjede Jakobson i Lévi-Strauss dok pišu učenjačku analizu Baudelaireovih *Mačaka*. Mačka je zbilja i kôd, ona predstavlja, prikazuje i stvara zbilju, sudjeluje u proizvodnji filmske iluzije i služi njezinu poništavanju. Mačka hoda po rubu filma, kao nedodirljiva hodačica po žici.

3. Treće gledanje: obuhvatni pogled

1. Film je točka u kojoj se spajaju mimeza i dijegeza.
2. Pripovjedač opisuje događaje i doživljuje (usp. Génette, 1992: 96-115) i tako posreduje između likova i čitatelja. Kamera opisuje događaje i doživljuje i tako posreduje između likova i gledatelja. Film denotira tako što depiktira (Eisenstein, 1964: 63). Julien donosi mačku. Clémence se prisjeća akrobatske mladosti: slika mlade, lijepe, odvažne žene koju vidimo je slika iz njezina uma, a ne fotografija prošlih dana. Kao što pripovjedač može ući u um junaka i iz njega na svjetlo dana iznijeti najskriveniji registar misli i osjećanja, tako i kamera može ući u um jedne hodačice po žici i iz njega na svjetlo dana iznijeti sliku zrakopraznoga prostora nad kojim visi mačkoliko biće ravnoteže.
3. Pripovjedač može i ne mora biti lik, u prvome slučaju stoji u radnji, usporedimo ga sa slovoslagачem u tiskari, u drugome stoji iznad radnje, kao, recimo, hodačica po žici. Ali, ni u jednome ni u drugome slučaju kamera nije autor. Autor je mrtav. Kao pripovjedač, kamera ne može biti lik, čak ni u slučaju takozvanoga subjektivnog kadriranja (od *Lady in the Lake* Roberta Montgomeryja do *Enter the Void* Gaspara Noea). Kamera je medij koji nema značenje. Montaža,

rasvjeta, zvuk mogu imati značenje, ne i kamera. Stoga je osuđena posredovati *između* značenja, a to znači: nazočiti bez prava postojanja. Clémence i Julien jedu u kuhinji, svatko za svojim stolom. Dovoljno blizu, dovoljno daleko. Tu je i kamera, šuti i zimomorno snatri. Kao mačka.



4. Kao medij bez značenja kamera podjednako pripada i mogućemu i stvarnomu svijetu. Barun Laurence Olivier može mijenjati *svog* Hamleta iz predstave u predstavu, ovdje može biti patetičan, ondje suzdržan, ali uvijek i samo *u* mogućem svijetu trule države Danske. Simone Signoret i Jean Gabin, s druge strane, imaju priliku zaći *iza* kamere. Gledaju sebe i gledaju Clémence i Julien. Imaju samo jednu priliku nastaniti mogući svijet i zato se moraju ponavljati sve dok konačno ne uđu. Umjesto da tek prođu kroz njega, kao u kazalištu, likovi u filmu se utiskuju u glumca. Jean Gabin ne može spavati. Simone Signoret sanja da hoda po žici. Mačka sanja da je netko naganja po kući, s pištoljem u ruci.
5. Kao nazočnost koja ne postoji, kamera prikazuje. Film depiktira. Vidimo stariji bračni par, on ima sijedu kosu, ona hramlje. Vidimo

njihovu kuhinju, dnevnu i spavaću sobu, njezin budoar, podrum, poneku fotografiju, stogove novinskoga papira, bocu, izrezbarenu drvenu kutiju, praznu košaru. Vidimo buldožer i kuglu za rušenje. Vidimo i mačku, spava u Julienovu krilu, leži u košari. Vidimo i praznu košaru. Na ovoj razini, prema Peirceovoj trihotomiji, film je ikoničan. Drugim riječima stvari su onakve kakve jesu.

6. Kamera opisuje i tako posreduje proizvodnju značenja. Film denotira. Stogovi novinskoga papira ukazuju na Julienovu profesionalnu prošlost. Clémence hramlje jer je pala sa žice. Ona puši i pije, kašlje, drži se za lijevu ruku, sve upućuje na slabost srca. Prizor koji se ponavlja je prizor rušenja okolnih kuća, on upućuje na prijetnju. I zaista: kamera se približava papiru koji Clémence drži u ruci – to je dokument o deložaciji u roku od 45 dana. Clémence ga ostavlja na kuhinjskome stolu kako bi ga Julien mogao vidjeti. Pokret kamere je svrsishodan, prijetnja je stvarna, propast je blizu. Julien podiže papir, sliježe ramenima, dopisuje: TANT MIEUX. Tim bolje. Neka bude propast. Na ovoj razini, film je indeksan ili metonimijski. Drugim riječima, onakve kakve jesu, stvari su povezane.
7. Kamera posreduje proizvodnju značenja i tako omogućuje daljnje označavanje. Film konotira. Clémence i Julien su stari bračni par. Ne razgovaraju, ne spavaju u istome krevetu, ne jedu za istim stolom, ne podnose jedno drugo: daleki su jedno drugomu. Ali, njihov antagonizam može imati značenje samo ako su istovremeno blizu jedno drugomu. Njihova se šutnja ne može označiti ako nije tu, među njima. Izostanak komunikacije mora se komunicirati. Zato jedno drugomu u naručje bacaju poruke napisane na papiriću. Njihova razdvojenost mora se dijeliti da bi imala smisla. Ovaj dijalektički paradoks omogućuje stalnu proizvodnju značenja. Na ovoj razini film je simboličan. Drugim riječima, stvari nisu onakve kakvima se čine da jesu.



8. Između Clémence i Juliena, dakle, mora postojati odnos. Oni nisu tek suprotstavljeni S₁ i S₂. Između njih je naime narativna osovina. Greimas to zna, on kaže da isključena sredina suprotnosti nikada ne može biti u potpunosti isključena jer akt o isključivanju podrazumijeva kombinaciju koja potkopava samo isključenje (Greimas – Courtes, 1979: 20). Clémence i Julien su crno i bijelo, kao što je u Nervalovoj oporučnoj rečenici noć crna i bijela. Mačka koju Julien donosi u stan je sivkasta, dakle i crna i bijela.
9. Odnos crnoga Juliena i bijele Clémence je početna situacija. Ona je najmanje važna. Genette to zna, on kaže da je posljednja jedinica ona koja određuje sve događaje, ne obratno (Genette, 1983: 85). Julien donosi mačku i ništa više ne će biti isto, početna jedinica odlazi u nepovrat. Ravnoteža se narušava, mačka je Julienova, on je hrani, njemu spava u krilu. Clémence ostaje zakinuta, mora vratiti ravnotežu, zato se pokušava riješiti mačke i nakon niza peripetija naposljetku je ubija iz pištolja. No, ravnotežu je nemoguće vratiti, mačka ostaje živjeti kao sablast, u praznoj košari. Clémence i Julien sjede u sobi. Ona se počinje gušiti u kašlju. On uzima komad papira, piše. A da odeš liječniku? Zatim ugleda praznu košaru. Gužva papir i uzima

- drugi, baca ga Clémence u krilo. Na njemu piše: LE CHAT. Mačka. U narativnu se osovinu uvukla sablast.
10. S obzirom na to da je posredovan medijem bez značenja, film može podnijeti unos raznovrsnih proizvođača značenja. Film je točka u kojoj se sažimaju još nepovezani diskurzivni elementi (vizualni, grafički, zvukovni) i iz koje se šire i sužavaju, grade i razgrađuju, stvaraju i rastvaraju, ulančavaju i kidaju nove i nove diskurzivne veze: spirale semioze. Ako je narativnost najdublja struktura svakoga procesa semioze i načelo organizacije *svakoga* pripovjednog i nepripovjednog diskursa (Greimas – Courtes 1979: 248), onda je film narativnost u tekućem agregatnom stanju.
- 10a. Zvuk. Clémence razgovara s mačkom. Jada se. Modulacija njezina glasa je potresna. Izaziva senzaciju sućuti. Ne kod mačke već kod slušatelja. Mačka je ravnodušna. Ili nije?
- 10b. Slika. Julien promatra mačke koje spretno skaču po skelama. Akrobati bez pogriješke. Kadar se zamrzava. Njihova akrobatika se gledateljevu oku doima kao prošlost koja se ne da ispraviti.
- 10c. Ples. U jednome jezivom trenutku, Julien pleše po stanu kao po žici. Ruga se. No, u njegovim kretnjama nema nimalo gracije.
- 10d. Boja. Filmom dominiraju crna i siva, uz jednu iznimku. Clémence nosi crveni ogrtač, njezin krevet prekriven je crvenim pokrivačem. Clémence je crveno, Julien je crno.
- 10e. Montaža. Ono što se ne vidi i ne čuje, a nazočno je u svemu vidljivom i čujnom. Julien šuti. Clémence ga čuje.
11. Kao narativnost u još-ne-strukturiranom obliku, film može podnijeti da raznovrsni proizvođači značenja proizvode istovremeno. Film promiče kroz prste.
- 11a. Prema Keiru Elamu (1980: 46) izvedbeni tekst karakterizira semiotička gustoća, raznorodnost i prostorno-vremenski diskontinuitet. To ukratko znači da glumci sredstvima kojima raspolazu istovremeno izvode i proizvode tekst. Filmski glumci su izvođači i proizvođači teksta, ali i sam tekst. Njihova tjelesnost je tekstualna. Clémence i Julien ne razgovaraju niti se dodiruju.

Osim u onoj sceni u kojoj Julien u naručju drži Clémencino beživotno tijelo i govori: *Reci nešto!*



- 11b. Prema Anne Ubersfeld (1982: 68) u kazalištu smo suočeni ne s jednim već s najmanje dva aktantska modela. U filmu su aktantski modeli nataloženi jedan na drugoga, kao voda. Clémence i Julien ne razgovaraju, ne jedu za istim stolom, ne spavaju u istome krevetu. Clémence i Julien komuniciraju papirićima, jedu u istoj kuhinji, spavaju u istoj sobi. Oni se ne podnose. Julien će se ubiti, čim spozna da je Clémence mrtva.
- 11c. Prije nego što će umrijeti, Clémence na krevet stavlja drvenu kutiju. Iz nje vadi sve papiriće koje joj je njezin Julien napisao tijekom vremena. Slaže ih na postelju. To je povijest njihova odnosa, nataložena u jednome trenutku, u jednome kadru.
12. Krajnja situacija je zrcalna slika početne. Ljubavne sablasti u odrazu postaju sablasti ljubavi. Crna Clémence i bijeli Julien. Između njih je mačka. Ona nije ni crna ni bijela.

Literatura

- BAHTIN, MIHAIL (1989) *O romanu*, Nolit, Beograd.
- BARTHES, ROLAND (1992) „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“, *Suvremena teorija pripovijedanja*, BITI, VLADIMIR (ur.) Globus, Zagreb, str. 47 – 78.
- BARTHES, ROLAND (1970) *S/Z*, Ed du Seuil, Paris.
- BARTHES, ROLAND (1984) *Le Bruissement de la langue*, Ed. du Seuil, Paris.
- BAUDELAIRE, CHARLES (1971) *Cvjetovi zla*, Matica Hrvatska, Zagreb.
- BETTETINI, GIANFRANCO (1973) *The Language and the Technique of the Film*, Mouton, The Hague.
- EBERT, ROGER (1975) „Le Chat“, *Roger Ebert.com*, <http://www.rogerebert.com/reviews/le-chat-1975>, (22. VII. 2016.).
- ECO, UMBERTO (2005) *Šest šetnji pripovjednim šumama*, Algoritam, Zagreb.
- ECO, UMBERTO (1968) *La struttura assente*, Bompiani, Milano.
- EISENSTEIN, SERGEJ (1964) *Montaža atrakcija*, Nolit, Beograd.
- ELAM, KEIR (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*, Routledge, London – New York.
- FREGE, GOTTLOB (2015) „Misao: logičko istraživanje“, MARJANOVIĆ, MISLAV – VESELINOVIĆ, ZORAN (prev.), Čemu: časopis studenata filozofije, Zagreb, god. XII., br. 23, str. 119 – 141.
- GENETTE, GERARD (1992) „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost“, *Suvremena teorija pripovijedanja*, BITI, VLADIMIR (ur.), Globus, Zagreb, str. 96 – 115.
- GENETTE, GERARD (1983) *Narrative discourse: an essay in method*, Cornell University Press, Ithaca.

- GREIMAS, JULIEN AGIRDAS – COURTES, JOSEPH (1979) *Semiotique: Dictionnaire raisonne de la theorie du langage*, Hachette, Paris.
- HALL, EDWARD T. (1959) *The Silent Language*, Fawcett, Greenwich.
- HALL, EDWARD T. (1966) *The Hidden Dimension*, Anchor Books, Garden City.
- JAKOBSON, ROMAN – LEVI-STRAUSS, Claude (1978) „Mačke Šarla Bodlera“, JAKOBSON, ROMAN, *Ogledi iz poetike*, Prosveta, Beograd, str. 265 – 286.
- LOTMAN, JURIJ (1977) *Probleme der Kinoästhetik: Einführung in die Semiotik des Films*, Syndikat, Frankfurt am Main.
- MALLARME, STEPHANE (1945) *Ouvres completes*, Gallimard, Paris.
- METZ, CHRISTIAN (1968) *Essais sur la signication au cinema I.*, Klincksieck, Paris.
- METZ, CHRISTIAN (1977) *Le signifiant imaginaire*, Union generale d'editions, Paris.
- MORRIS, CHARLES W. (1971) *Signs, Language and Behaviour*, Braziller, New York.
- NERVAL, GERARD DE (2007) *Putovanje na istok. Silvija. Aurelija*, Alfa, Zagreb.
- PASOLINI, PIER PAOLO (1976) *La langue ecrite de la realite*, Payot, Paris.
- PAVEL, THOMAS (1986) *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge.
- POE, EDGAR ALLAN (1986) *Grad u moru*, NZMH, Zagreb.
- RIFFATERRE, MICHEL (1971) *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris.
- TRAVERSA, OSCAR (1984) *El significante negado*, Hachette, Buenos Aires.

- UBERSFELD, ANNE (1982) Čitanje pozorišta, Vuk Karadžić, Beograd.
- VALERY, PAUL (1980) „O tumačenju poetike na Kolež de Fransu“, VALERY, PAUL, *Pesničko iskustvo*, Prosveta, Beograd, str. 354 – 358.